# El Flamenco y Manuel Moreno Jiménez, «Manuel Morao»

Francisco Muñiz Jiménez

[Tema: el Cante Jondo en Andalucía y el Flamenco Andaluz. *1. Fedetico García Lorca y la Teoría del Cante Jondo»: sobre el planteamiento lorquiano en la Teoría del Flamenco; influencias, fusiones en el Flamenco. 2. Hacia una resolución práctica de la cuestión de lo Jondo, sobre el compás, lo clásico y la modernidad de los 'toques', en la 'guitarra flamenca' de Manuel Morao»*]



*Manuel Morao recibe los elogios del vicepresidente de la Tertulia Flamenca de Ceuta con la manifiesta satisfacción de Antonio Mairena.*

## 1. La teoría en Federico García Lorca

Retrocedamos a un pasado reciente: Federico García Lorca,[1] autor de una de las teorías más consideradas sobre «Cante Jondo» y «Flamenco Andaluz» se ha rodeado de grandes músicos y artistas. Las expresiones folklóricas populares y más típicas regionales de España, todas le interesan. En el contexto histórico, su obra permite reconstruir en parte su proceso de acercamiento al mundo del flamenco andaluz.

Se informa de la existencia de dos expresiones musicales orientalizadas y recíprocamente influenciadas. García Lorca está aún



fabricando su teoría cuando escribe: *«La copla rasga el tiempo. ¡Este es su secreto!... ¡Miserere!».*[2] La copla en su conjunto le atrae, no obstante muestra las dificultades que encuentra cuando busca esos dos tipos de contenidos mezclados en la *«copla»,* el poeta percibe que hay como dos mariposas revoloteando dentro.[3] Se asesora de Manuel de Falla y Maestre, el músico andaluz, sobre la modernidad, cuyas composiciones, en ese momento, abren campos a la Teoría General de la Música, y cuya capacidad musical está impregnada, se dice, del ambiente flamenco de su ciudad y de Andalucía. Y este es el resultado de su análisis sobre la siguiriya gitana: en el interior de su estructura melódica, llena de influencias orientales, Falla encuentra: *«...determinadas formas y caracteres independientes de sus analogías...»*[4] con otras músicas, también orientalizadas andaluzas, que deja especificadas ... García Lorca, ya sobre esta base de información legitimada por la autoridad de Falla, se atreve incluso a enjuiciar las calidades expresivas del flamenco jondo, en lo que se ofrece de flamenco en los *«tablaos de Madrid».*[5]

Por un momento, las dos mariposas que revoloteaban en el poema citado (v.n. 3), habían detenido el vuelo. Sólo así pudieron ser analizadas y reconocidas, por Manuel de Falla y por Federico García Lorca, dentro del Flamenco: una, el Cante Jondo y la otra, las Coplas Flamencas Andaluzas. Luego, esas mismas mariposas, desde entonces hasta hoy, han continuado su tejido sin fin...

No obstante, el avance teórico fue importante. Independientemente de los estudios sobre canciones populares españolas, el Flamenco es abordado desde las normas académicas por Manuel de Falla, y lo que realmente destaca dentro de su investigación, es haber logrado encontrar y aislar en la siguiriya gitana —se llama así dice García Lorca porque los gitanos *«dan forma definitiva al cante jondo»* (O.C. ídem. A.C. I, pág. 1.027)—, lo que le da la personalidad a todo el Flamenco. De ahí que podamos hablar de un Cante de los andaluces, que nace de esas formas dentro de la siguiriya que le son propias y es el Cante Jondo, y sólo a *«consecuencia»* de darse éste, surge otro Cante de Coplas Andaluzas, aunque el pueblo indiferentemente interprete unos u otros de los dos bloques de cantes.

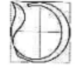
Lo importante de la aportación de Falla y Lorca, es que ya están dados los fundamentos teóricos necesarios para el estudio del Flamenco partiendo de sus bases melódicas normalizadas (sus estructuras musicales y rítmicas). La labor de ambos músicos, y la labor de otros tantos compositores internacionales y españoles, hicieron declarar a García Lorca, que todos habían dirigido sus miradas de análisis, [a] *«hacia la fuente pura y renovadora del cante jondo* [b] *y los deliciosos cantos granadinos, que podían llamarse castellanos, andaluces».* (O.C. C.J. I, 1.012).

Para hablar hoy circulan demasiadas palabras de uso indistinto, de forma que es imposible servirse de ellas en un lenguaje preciso. A falta de datos de léxico investigados por nosotros mismos, se utilizan, para continuar preguntándonos, los términos que propusie-

1) *1914. Estudia Filosofía y Letras y Derecho en la Universidad de Granada [...]. Sigue lecciones de guitarra y piano. 1916. 26 de mayo. Muere en Granada su maestro de música Antonio Segura Mesa (N. en 1842) lo que ocasiona en F.G.L. el abandono de su carrera musical.* (v. *«Federico García Lorca, Obras Completas»,* Herederos de Federico García Lorca. Ediciones Aguilar, Bilbao, 1980. Vigésimo primera edición. Cronología: Vol. II. Pág. 1.403). [Edición de OC. que se utilizará en este artículo.]

2) El poema *«Miserere»* es calificado por el mismo Federico de *«retórico»* —porque describe la música litúrgica oriental del rito bizantino y el correspondiente mensaje religioso incorporado en la «copla» andaluza—, y se lo retira al editor. (Cf. *«Del Poema del Cante Jondo: Miserere»* [del latín, misericordia] I, pág. 707). El poeta, mientras construía su teoría sobre el «Cante Jondo», se ocupaba en hacer poemas sobre la «copla andaluza», pero no quería incluirlos todos en su publicación *Del Poema del Cante Jondo* sino los que guardaran una coherencia interna de significado, en la línea sobre la que ya fraguaba su propia teoría, la del Cante Jondo, que no haría pública hasta algo más de un año después en Granada. (Ver OC. Cronología). Tampoco se interesó por *los cuplés,* ni de sus letras, ni de sus músicas; así en los tres primeros párrafos de su primera Conferencia ( CJ.), contrapone el *cante jondo* a los *«cuplés»* aludiendo despectivamente a ellos en la frase, que aquí reproducimos parcialmente: «la avalancha... de los cuplés... *enturbia el delicioso ambiente popular de toda España»* (Cf. OC. *«El Cante Jondo, primitivo canto andaluz».* Conferencias: I, pág. 1.103).

3) *«Aquella copla tenía una mariposa negra y una mariposa roja, [...] Salen estrellas de oro. (Salían estrellas de sombra)..., la indecisión de mi vida entre las dos mariposas».* (Cf. *«Del poema del Cante jondo: La copla.* O.C. ídem. Vol I. Pág. 715). Véase en esta metáfora la dificultad que experimentaba F.G.L. al querer identificar en el interior de la copla esos dos tipos de expresión musical en sus mutuas influencias: la propia del Cante Jondo y la propia del Cante Flamenco Andaluz. Y sólo una vez reconocidas, optaría por la de su preferencia, musicalmente hablando. Pero su identificación se le hacía tan difícil, como localizar en su recorrido a dos mariposas volando juntas, máxi-



ron García Lorca (nacido en Granada), y Falla (Cádiz).[6] Su clasificación de los cantes, aparece con sus mismas palabras en el siguiente cuadro:

*Cantes Flamencos Andaluces* (Cf. O.C. ídem, I, pág. 1.004)

| **Cante Jondo:** | **Coplas Flamencas Andaluza:** |
|---|---|
| *La siguiriya gitana* | *Estas son las llamadas flamencas* |
| *Polos* | *Malagueñas* |
| *Martinetes* | *Granadinas* |
| *Carceleras* | *Rondeñas* |
| *y Soleares* | *Peteneras* |

La teoría, que se inició sobre lo que había llegado hasta ellos y tenían delante, hizo posible esta clasificación. Se preguntaban, ¿de aquel folklore de los gitanos del s.XV, su nomadismo[7] —o su camino—, no permitió conservar, de alguna manera, lo esencial de sus formas de expresión musical antes de su llegada a España? ¿Qué pasaba ya en ese momento en las expresiones musicales andaluzas? ¿Cuáles fueron las mutuas influencias entre gitanos y andaluces? El proceso histórico, hasta quedar muchas de sus familias instaladas en Andalucía tanto tiempo, arroja un mapa de conjuntos de pueblos, en los que destaca el Flamenco. Lorca, después de oír hablar con propiedad a Falla, se apresura a rescatar la expresión *cante jondo,* que se usaba para nombrar en los tablaos o en las fiestas, y era de uso entre la gente (lo dice F.G.L., C.f. O.C. C.J. I, 1.012) de lugares de renombre por la calidad de sus cantes flamencos, como por ejemplo Jerez, Triana, Utrera, Lebrija, Alcalá, Mairena, etc. Tal uso ha sido verificado en el barrio de Santiago de Jerez y el dato obtenido puede tal vez remontarse hasta unos doscientos años. También se puede verificar en otros lugares tradicionales jerezanos, como el barrio de San Miguel, o la Plazuela en su interior. Pero lo sorprendente de esta reflexión es que esos lugares andaluces, tan destacados en el Flamenco, de manera curiosa coinciden con los asentamientos gitanos de fuerte tradición cantaora.

¿Los más numerosos? ¿Los más estables? Faltan noticias que ayudarían a localizar *esas influencias mutuas,* que los músicos han visto darse, en el pasado, entre gitanos y andaluces; como faltan también noticias para poder localizar otras influencias mutuas —nuevas y más recientes— que posiblemente se dan hoy en otros lugares de España.

Lorca extendía su teoría, en aquel entonces, a reflexionar sobre la distribución de los cantes más propios al uso de las mujeres o de los hombres; daba sitio en la fiesta a los cantes, la siguiriya tenía su hora precisa; relacionaba el cante jondo con la noche y el campo. Esos pocos datos tal vez se hayan diluido en el proceso teórico. Falta en realidad una teoría de la cultura musical flamenca, porque básicamente teorizar es reflexión continuada, eso quiere decir que la teoría es una cuestión abierta y así la deja iniciada García Lorca sobre el Flamenco que tenía delante. Ahora se podría completar

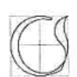
me, si sus dos colores eran oscuros, porque se percibirían fundidos en el entretejido del revoloteo. La metáfora es su lenguaje de búsqueda sobre el origen de las melodías en la copla, y en la guitarra, como cuando pregunta en otro poema del mismo libro *«Bordón: ¿Guardas la risa de entonces»* (pág. 719) como tratando de localizar lo antiguo, o influencias antiguas andaluzas en una melodía que se estuviera interpretando en la guitarra. Pero esta metáfora es muy sugerente, Lorca puede estar también buscando una única forma de melodía importada por el pueblo gitano, correspondiente a un único folklore colectivo, o bien diversas formas melódicas de un folklore diferenciado en cada una de aquellas *«numerosas bandas»* que dice García Lorca que entraron el s. XV en España; podía haber diferencias musicales regionales u otras, entre los muchos grupos que entraron. A su vez esta pregunta, actualizada, puede servir hoy para localizar las llamadas fusiones —tal vez influencias, o tal vez injertos— de jazz, blues de los negros americanos, etc.

4) O.C. cit. ídem. *El Cante Jondo, primitivo canto andaluz.* Vol. I, Conferencias. Pág. 1.008.

5) Cf. *«Querido Lorca: te voy a preguntar por las dos cosas que creo tienen más valor en España: el canto gitano, y el toreo.»* [Y la respuesta] *«Muy poca gente conoce el canto gitano, porque lo que se da generalmente en los tablaos es una degeneración de aquél. No cabe en este diálogo decir nada, porque sería demasiado extenso y poco periodístico.»* (O.C. ídem. Entrevistas y declaraciones. II, pág. 1.127).

6) Cf. Ídem, O.C. Conferencias: «Cante jondo (primitivo cante andaluz)». Vol. I. Págs. 1.003-1.013.

7) Respecto a la bibliografía sobre los actuales gitanos nómadas en Europa. Remitimos al lector interesado, Librería especializada, Librairie - Editions L'Harmattan. 18, rue des Quattre-Vents, 75006 París. O bien a la librería L'Harmattan, Boulevard Saint-Germain de Prés. París, 75.005. (Francia).



más o menos así: ¿Dónde viven los gitanos y los demás andaluces? ¿En qué tipos de ciudades, pueblos, barrios, casas, patios, bares, etc., y ahí cómo se relaciona hoy la gente andaluza? ¿Cómo o en torno a qué surgen las fiestas? ¿Qué lugar ocupa el Flamenco en sus fiestas, por sectores de edades?, etc. Faltan los mapas necesarios sobre todo esto. Son preguntas que también pueden recaer sobre etapas históricas anteriores y orientarían mejor la explicación del presente y sus expectativas.



La Teoría del Flamenco se mantiene abierta a todos, ¿qué otra cosa ha hecho la Academia Jerezana de San Dionisio de Ciencias, Artes y Letras, al nombrar a artistas académicos relacionados con el Flamenco, como fue también el caso de admitir entre sus miembros a **Manuel Morao**? La teoría del arte en general está atenta a lo que se va haciendo, sobre lo cual no se reflexiona nunca suficientemente. De interrumpir la reflexión, estamos muchas veces experimentando la misma indecisión de aquellos primeros pasos de García Lorca.

Lo dicho hasta ahora nos conduce a la cuestión de la fusión del Flamenco con otras músicas. Aquí me permito plantear la siguiente pregunta: ¿No se da, tal vez, «fusión» porque falta una investigación musical laboriosa, en nuestro caso especialmente sobre la estructura rítmica y las tesituras melódicas del flamenco jondo? Se objetará: «Se han perdido culturas enteras». Pero aquí no se trata de hablar en general de la duración de los pueblos, sino en concreto de esta expresión musical actualmente viva, en la que participan dos pueblos que perviven hace mucho tiempo en un mismo espacio, y de sus influencias mutuas. El Flamenco, como tantas otras músicas típicas y regionales, nos parece una música popular seria en España, pero vemos que sus melodías andan a veces difusas, por causa de esa fusión o mutuas influencias. El Flamenco como expresión musical de los andaluces ha interesado seriamente a la Academia jerezana de San Dionisio, centrada en su misión de impulsar las artes. Al aceptar a **Manuel Morao** entre sus miembros, introduce con él en la Academia esas bases musicales y los modos expresivos del Cante jondo en Jerez, invitando a reflexionar sobre lo que de algún modo excelente (al parecer de muchos), pueda contenerse en sus toques...

## 2. Sobre el compás, lo clásico y la modernidad de los «toques jondos» en la guitarra flamenca de Manuel Morao

**Manuel Morao**, al parecer, es un guitarrista del cante jondo y andaluz en cuanto que la modernidad (la asimetría) y lo clásico (la simetría) conviven pacificados en el fondo de sus melodías.[8] Cualquier mirada especializada podría tal vez analizar y descubrir posibles *influencias* externas en sus toques.

Ahora bien, si García Lorca presenta teóricamente la cuestión de la 'fusión' en el Flamenco andaluz [incluso diciendo que los guitarristas flamencos andaluces han pacificado Oriente y Occidente en

8) En Estética, lo primitivo o clásico de un arte se identifica en sus formas *simétricas,* lo actual y moderno en sus formas asimétricas. Cf. George Simmel, 1988, *«La tragédie de la culture».* París, Rivages Poche. Esthétique et sociologie págs. 129-138). Las formas del mundo clásico se enfrentan con las formas de la modernidad. Falla, como Picasso, Dalí y tantos otros artistas..., logran conjugar en sus expresiones artísticas las formas clásicas y formas modernas que ellos mismos han investigado, hasta lograr conjugar en sus expresiones artísticass las formas clásicas y formas logra en otro orden de cosas culturales, como la falta de entendimiento entre generaciones, etc.





pugna, o también para una teoría de toda la música andaluza en general, omitiendo aquí entrar en analizar el trasfondo de su andalucismo artístico, dejó dicho: *«Sólo el gramófono puede recoger la sutileza de nuestro folklore musical que se escapa entre las líneas del pentagrama...»*. (O.C. ídem. II. *Entrevistas y declaraciones:* pág. 976; y su contexto, pág. 975)], **Manuel Morao** deja la cuestión abierta presentando a la observación teórica más actual sus toques grabados, como podrán presentar también los suyos tantos otros guitarristas andaluces.

Aquí se puede dejar expuesta la práctica de **Manuel Morao** así: Recuerdo uno de sus ensayos de 1960 en Sevilla al que asistí junto a otros, con algún músico. Se trataba de variaciones libres sobre instrumento, que evocaban la música de Mozart. Es también de destacar su interpretación acompañando a «La Paquera de Jerez», en aquella *«Alborada Gallega»*, que se puede localizar en su discografía. O aquel otro toque compuesto en El Cairo,[9] que incorpora plenamente música árabe, con la reiteración y la cadencia de Olkuzum; aquella cantante oriental de quien García Gómez describe su modo de cantar en *«La Silla del Moro y otros asuntos»*. Sin romper para nada el ritmo, ni forzar la línea melódica de sus falsetas, creadas con anterioridad a su viaje, la transición musical de lo árabe a lo flamenco, es casi imperceptible, a la vez que se hace deliciosa, grácil, en el compás de *bulerías al golpe*. Son sus ejercicios libres en el hotel. En definitiva, aquellas variaciones fusionadas del Cairo, las recluyó como ejercicios privados. Luego, en el teatro, cuando sabe que ha terminado el Ballet Clásico Español, ya había limpiado sus falsetas de esta especie de «tiro de posta», que habría podido quedar fundido en sus toques, para acompañar el cante de Mairena. Los dos lograban hacer, en sólo unos instantes, del bailarín un *bailaor*. Por su parte, «Antonio», que si quería podía «bailar libremente» flamenco, iba seguro y confiado siempre a la posibilidad de *crear baile*. Recuerdo unos Festivales en el Parque de María Luisa de Sevilla: «Antonio» sale por *alegrías* a pie menudo, un pie delante del otro, pasos exactos y cargados ya de la exigencia musical y rítmica del grupo de base —perfección sostenida, e inagotable, la de esos dos artistas **Manuel Morao** y Antonio Mairena—. Como directores flamencos del *escenario en fiesta,*[10] se mostraban ahora volcados, centrados y atentos exclusivamente al baile, como su culmen.

Picasso ¿no vio reflejados en los 'toques jondos' de **Manuel Morao** sus propios cuadros clásicos (simetría perfecta y realista) e incluso los más modernistas (asimetría cubista y abstracta), y por eso lo felicitó? ¿Qué vio Manuel de Falla, de modernidad en esas *«determinadas formas y caracteres especiales»* de la siguiriya base del Cante Jondo? Es decir, como lo deja ver Lorca «ese romper moldes» (v. *ut supra* pág. 4), y Falla en la transcripción de esos caracteres especiales del cante jondo, cuando tuvo que utilizar los que traducían los giros ornamentales en el compás clásico, porque no existían los suyos apropiados. ¿Por qué valoran García Lorca y Falla

9) Tras una de sus actuaciones con el Ballet de Antonio en América, sin hacer escala en España, él mismo lo registró en la habitación del hotel del Cairo.

10) Léase *fiesta*, que para Manuel es el rigor melódico y normalizado —normas— del «cante jondo», donde descansa firme y libremente la improvisación como el motor de lo creativo en su expresión; sólo bajo el control social y cultural de los que participan en cada *fiesta:* sea en la casa, los patios, etc. Las fiestas, que le habrán servido de referencia siempre son las del barrio de Santiago en Jerez. Aunque él haya podido estar en tantas otras, con diferentes artistas, dentro y fuera de Andalucía tantas veces.

tanto a Manuel Torre, a la Niña de los Peines, al guitarrista el *«magnífico Niño de Huelva»* entre otros muchos? (AC. ídem, I, 1.029 s.). ¿En qué radica la pureza del cante jondo a la que también Lorca hace alusiones?

Tratar, en este homenaje, el tema de sus toques de Jerez, nos lleva a su modo de acompañar, tan ceñido al cante y tan profuso en acentos, como aquel otro, más sobrio pero no menos pegado al cante, de Melchor de Marchena tan profuso también en notas siguiendo los *giros ornamentales* y las *inflexiones* de voz del «cantaor». Estas *inflexiones* fueron las que vio Falla dentro del cante «por siguiriya», y las transcribió con los signos pertinentes a los giros pero especificando que consistían simplemente en dar más o menos fuerza a la voz al alargarse el cantaor en una determinada sílaba. (Conferencia AC. ídem, I, 1.028). Por eso el guitarrista, además de mantener la cadencia tonal en la tesitura del cante, ha de bajar o subir la fuerza en su guitarra.

El guitarrista Sabicas de Pamplona, el primer virtuoso español de la guitarra flamenca —sólo aflamencada según la crítica de entonces, porque abandonaba la tesitura de los cantes a causa de los adornos que le permitía su propia habilidad técnica durante sus largas variaciones de concertista— esperaba a **Manuel** en América y le pedía que le hiciera toques jondos.

De dónde la creatividad en los acentos de los toques de Manuel, llenos de contrapuntos que acentúan todo lo que pasa en la fiesta; incluso antes de que vaya a llegar el acento de tradición, adelantando y suscitando otros, invitando a la creatividad a quien esté cantando o bailando, para que se anime a hacer los suyos, se dice «llevando el baile», abocándolo todo a promover la improvisación y la genialidad en la fiesta. Ese es también el «toque» de su hermano Juan «Moraíto Chico» (véase sus actuaciones en discografía anterior y reciente —su hijo es hoy Moraíto—) y para dominar los «toques», hay que conocer mucho y saber hacer bien los cantes... En esto del Cante Jondo, destaca otro de sus hermanos, Antonio; su saber es casi enciclopédico, con su círculo de Enrique Manuel, de la familia de «Sordera». Ellos, como todo el barrio. Y los barrios de Jerez según sus posibilidades y herencias. (Todo lo que se sabe hacer y cómo se logró aprenderlo, se podría explicar al menos en sus *«cómos* de transmisión oral» y con «quiénes», en otro momento).

García Lorca primero lo describe diciendo *«guitarra cantaora»*, sólo dos palabras poéticas llenas de lo que ha visto; luego escribe su página entera sobre: qué es *«la falseta». (Arquitectura del Cante, F.G.L.* OC. Idem. Conferencias: págs. 1.028-1.029).

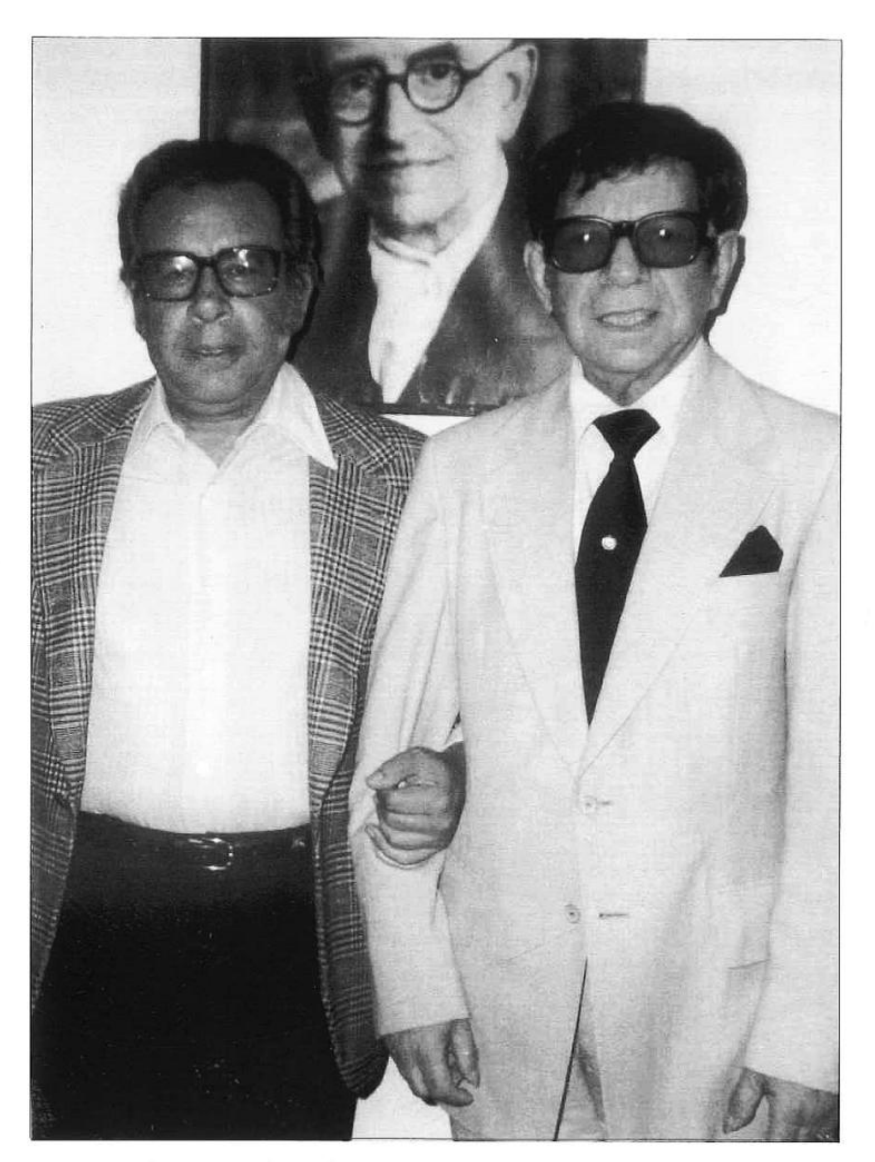
## El compás de Manuel Moreno Jiménez, Manuel «Morao»

*Moreno*, ¿qué ha pasado?[12] —le preguntó cargado de respeto a **Manuel** y después de una actuación y de un baile por cañas, aquel Antonio Ruiz Soler, que ensayaba a veces doce horas diarias,

11) Verificando el año 1970, al comparar las intervenciones de las guitarras sobre cincuenta discos LP, en una gama de artistas, que incluyen en el Cante desde Manolo Caracol a Terremoto de Jerez, incluyendo también bailes y cantes del Ballet Greco, Carmen Amaya, [...] Luisillo, Rafael de Córdoba, [...] y del Ballet de «Antonio»; y guitarristas como Melchor de Marchena, Niño Ricardo, Maravillas, etc. Comparación realizada por Balbino Gutiérrez, que fue corresponsal para temas flamencos en el «Diario del Sol» de Madrid en los pasados años 80, y el autor del artículo.



*Manuel Morao y Sabicas posan junto a una foto de Manuel de Falla.*



mientras las gotas de sudor rociaban su guitarra y fue una sola vez en tantos años—. *Nada* —respondió **Manuel**— *Nada, que Vd. se adelantó al dar la llamada* [se equivocó introduciendo mal el golpe, al dar el acento tradicional con el pie en una «llamada», esto es lo dio «fuera» de este compás jondo, y lleno de acentos...

Su guitarra se mueve y se acomoda a las medidas y entonación variable, de lo que a simple vista pueda parecer en alguno de los cinco ayes idéntico o repetido en la siguiriya que dice: *Eran los días señalaítos de Santiago y Santa Ana, ay, ay, ay, ay, ay* de aquel edicto, del año 1763.

Ahora ya tiene estos datos la Academia entre los que ya posee de **Manuel Moreno Jiménez**, que se han escrito sólo por mostrar, ojalá lo haya logrado, que el pensamiento de lo aquí expuesto es él quien me lo ha inspirado, él y su entorno; en su honor, y en el de todos ellos me puse a escribirlo.

Gracias al Flamenco andaluz de Jaén, por la iniciativa y la elección. Así como por la acogida a este trabajo esquemático, y tal vez mal compuesto, que ha pretendido ser sólo una gran pregunta.

12) Evocación: Son cosas propias del diálogo guitarra-baile en un escenario. Eso no pasa en la fiesta «Como er cante y el baile de Cabero»: personaje que él mismo se hace «su cante»: (una frase recitada, agudiza la acentuación normal de las palabras, distribuye silencios, y establece las bases del «ritmo, a compás» de la bulería, sobre la que coloca su «propio baile», que no tenía que estar más que en el inconsciente del escritor. La evocación, produce una reconstrucción del pasado muy aproximada: a) del cante de un personaje sólo recitando de la manera descrita: *¡Señores, qué ha pasao!* con su propio baile incluido, y otros bailes igualmente a compás, y numerosos testigos orales de lo que hace Cabero; b) de participantes habituales en la fiesta (reconstrucción aproximada) del clima general de una fiesta en concreto y de las fiestas del Barrio de Santiago; c) el rigor la simetría de la base acentuada de tradición, la hondura, la alegría, la creatividad inagotable del conjunto de la fiesta, la belleza y la gracia improvisando en el compás (asimetría de los acentos propios de un lugar y de la improvisación). Es de suma importancia una evocación, por el *rol* que juega la reconstrucción de la escena física retenida de la fiesta, los movimientos frecuentemente repetidos, etc... en un tipo de educación por transmisión oral, como ocurre con el cante jondo. La cita es de Maurice Halbwasch, «Los cuadros sociales de la memoria» Cf, *«Les cadres sociaux de la mémoire»*, 1935. Paris. Alcan. Chap. III. La reconstruction de passé; pg. 123. Incluye las precisiones de M. Bergson sobre los funcionalidades sensorio-motoras haciendo posible que el recuerdo inconsciente se materialice y se haga persente.